

Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales

N.º 23, marzo de 2018, pp. 4-22, e-ISSN 1390-6631

DOI: <http://dx.doi.org/10.17141/letrasverdes.23.2018.3026>

Arte e ideas sobre Naturaleza

Art and ideas about Nature

Alejandro Jaime Carbonel

Lima, Perú. Licenciado en Artes Plásticas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), con estudios sobre paisaje, espacio público y arquitectura efímera. Ha desarrollado un trabajo artístico que investiga las distintas formas del paisaje y las huellas de la intervención humana en el territorio. Actualmente, desarrolla su tesis como candidato a Magister en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Correo: alejandrojaimec@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2017.

Fecha de aceptación: 25 de enero de 2018.

Resumen

El presente ensayo reflexiona acerca de las distintas perspectivas conceptuales de lo que entendemos por Naturaleza y cómo ellas configuran nuestra realidad y nuestros quehaceres colectivos. Esta reflexión parte desde el ámbito artístico para después incorporar aspectos de la ecología política en la dialéctica Humano/Naturaleza, enfatizando los puntos comunes y las intersecciones que consideramos interesantes. Tomamos tres ejemplos en la historia del arte reciente en donde identificamos las problemáticas conceptuales en torno a la configuración de la idea de lo natural. Primero, desarrollaremos aspectos de la intersección entre arte y ciencia en los proyectos enciclopédicos y el impacto de la cartografía como la imagen que encarna dicha intersección. El segundo ejemplo presenta una mirada renovada hacia lo natural con el paisaje entrópico de Robert Smithson. El tercer ejemplo, la obra de Stelarc, reconfigura “Lo Natural” ante el impacto tecnológico de la civilización. Estas referencias nos sirven para ilustrar y desarrollar el debate de las ideas en la contemporaneidad acerca de la construcción cultural de la Naturaleza a través del arte y cómo este debate toma forma y

es difundido por canales políticos que comparten o resisten los programas del poder para la permanente configuración de las representaciones del mundo.

Palabras clave: Arte; Biopolítica; cartografía; Naturaleza; paisaje; Positivismo; Romanticismo.

Abstract

This essay reflects on the different conceptual perspectives of what we understand by Nature and how they shape our reality and our collective tasks. This reflection starts from the artistic field and then incorporates aspects of political ecology in the Human / Nature dialectic, emphasizing the common points and the intersections that we consider interesting. We take three examples in the history of recent art where we identify the conceptual problems around the configuration of the idea of the natural. First, we will develop aspects of the intersection between art and science in encyclopedic projects and the impact of cartography as the image that embodies this intersection. The second example presents a renewed look towards the natural with the entropic landscape of Robert Smithson. The third example, the artwork of Stelarc, reconfigures the Natural before the technological impact of human development. These references serve to illustrate and develop the debate of contemporary ideas about the cultural construction of Nature through art and how this debate takes shape and is disseminated through political channels that share or resist the programs of power for the permanent configuration of the representations of the world.

Key words: Art; Biopolitics; Cartography; Nature; Landscape; Positivism; Romanticism.

El siglo XIX: entre el Romanticismo y la Ilustración

En la perspectiva artística, la dicotomía Naturaleza-Artificio lleva una larga tradición histórica. Las imágenes que hemos heredado de la producción de arte nos sirven aún para entender dicha tensión, pues resulta la documentación –antes de la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX y posteriormente el desarrollo del cine y el video– que encarna el relato legitimador visual de lo que hasta hoy entendemos por Naturaleza. El dibujo y, sobre todo la pintura, fue el medio por excelencia para la documentación del mundo antes del siglo XIX. Estas artes terminaban por configurar lo que masivamente se entendía por “lo natural”.

En Occidente, el arte del paisaje surge durante el siglo XVI¹ y más tarde, durante el siglo XIX la comunión entre el pensamiento ilustrado y la incidencia del Romanticismo² fragua la idea de la Naturaleza idealizada, que rige hasta hoy muchas nociones de lo natural. Además, se desarrolla simultáneamente la documentación botánica, geológica, paisajista, animal y cultural de las expediciones ilustradas, por medio de las cuales la naturaleza exótica era representada, analizada y dimensionada, a la vez que catalogada, en pos de su explotación futura.

El siglo XIX es un periodo interesante para desarrollar la tensión entre las distintas percepciones de lo natural. Como hemos mencionado, el Romanticismo termina por fraguar la idea más difundida que nos llega hasta hoy en torno a lo natural: las imágenes de una naturaleza indómita, majestuosa, que empequeñece al hombre y configura un carácter emocional al territorio. Pero el pensamiento romántico se constituyó por principios más complejos, anteponiendo la subjetividad sobre la percepción de la realidad, que es creada gracias a la confluencia de las ideas, los sentimientos y el mundo material; así, la naturaleza solo se podía comprender mediante la introspección.

Goethe, como un observador que buscaba comprender los fenómenos de la naturaleza y sus configuraciones, enfatizaba la subjetividad sobre la percepción de la realidad; entendía que los medios verdaderos para descubrir los secretos de la naturaleza son la percepción y la descripción estética de la percepción. Solo a través de los sentidos, el hombre puede ver la Naturaleza (Hadot 2015). Esta concepción de acceso a lo real se define, por ejemplo, en la teoría del color que desarrolla posteriormente a la de Isaac Newton, relacionando un conjunto de subjetividades emocionales en el individuo que percibe los colores de la realidad.

¹ El término “paisaje” no existía hacia el siglo XVI, siendo lo sustancial en la pintura las escenas de corte histórico y religioso, por medio de las cuales el hombre iba conformando su mundo simbólico. Los espacios entre las figuras, o que se perciben a través de ventanas o puertas, recibían el nombre de “fondos” o “lejos”. Estas escenas, al ir cobrando progresivamente importancia e interés plástico, reclaman autonomía; y, en el idioma castellano se buscará nombrarlo específicamente. Inicialmente se utilizó el término “bellos pedazos de países” o “pintura paisajista”, de los cuales derivará el término paisaje, y al calificarse estéticamente esos parajes, se precisa cabalmente la idea de paisaje que nos llega hasta hoy (Maderuelo 2007).

² El Romanticismo aparece en Alemania como respuesta a la racionalidad de la Ilustración. Se difundió por Europa, con éxito, hacia la primera mitad del siglo XIX. Enfatiza una ideología nacionalista que pretendía la identificación de nación y Estado, a la vez que un resurgimiento de la identidad colectiva, en este caso la identidad germana. Sus autores más destacados fueron los escritores Edmund Burke (1729-1797) y Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832). En las artes podemos mencionar a Caspar David Friedrich (1774-1840) y a Eugene Delacroix (1798-1823), entre otros.

Con estas ideas sobre las cosas, en donde arte y ciencia se encontraban integradas, se daba la imposibilidad de reducir a la naturaleza a un objeto de manipulación tecnológica, rescatando la noción de una vitalidad inmanente en ella. Esas nociones de lo natural tienen como antecedente las ideas surgidas en torno al descubrimiento del nuevo mundo, a la tradición del buen salvaje, la evocación a la edad de oro y la idea del paraíso terrenal que heredamos de la tradición antropocéntrica judeo cristiana (Crist 2008). Pero es esta tradición jerarquizante y desacralizadora de lo natural la que, a la vez, permite un potente surgimiento tecnológico en el mismo siglo, de manera simultánea con el pensamiento romántico.

Marx planteaba una Naturaleza buena en cuanto dócil, manipulable y explotable, a la vez que una mala, la impredecible e incontenible que pudiera generar riesgo. Es así que la Naturaleza, desde una perspectiva marxista, se constituye en función de la realidad de su explotación³ (Braudillard 2000), es decir, el nexo materialista entre la Naturaleza y la especie humana es, inevitablemente, la producción. La separación de la Naturaleza bajo el principio de producción se realiza en toda su amplitud por el sistema de la economía política capitalista, pero no surge con ella, nace con la gran dislocación judeo-cristiana del alma y la Naturaleza (Braudillard 2000), en donde el hombre se emancipa y se separa de su entorno: Dios creó al hombre a su imagen y semejanza y creó la Naturaleza al uso del hombre (Crist 2008). Coincidirán, entonces, dos fenómenos al parecer antagónicos en torno a lo natural de manera simultánea en Occidente durante el siglo XIX: el Romanticismo y la industrialización.

Inglaterra es un país en donde esto ocurre de manera modélica. Nombres paradigmáticos del movimiento romanticista inglés como William Turner y John Constable llevaron la pintura de paisaje al nivel de la pintura histórica, es decir, al nivel de documento legitimador, en el mismo espacio tiempo en donde se venía desarrollando un proceso industrializador de avanzada. Una mirada contemplativa y subjetiva hacia el territorio se da a la vez que una utilitarista y funcional; pareciera que hoy estas ideas resultan antagónicas, pero tenemos ejemplos en donde estas dos nociones sobre lo natural se integran.

El siglo XIX se caracteriza por la promoción, desde el poder, de las grandes expediciones ilustradas alrededor del mundo. Estos proyectos planteaban, a grandes

³ Todo aquello que invoca a la Naturaleza, invoca a su dominación. La perspectiva marxista define a la producción como el vínculo entre la sociedad y la Naturaleza (Braudillard 2000).

rasgos, una catalogación de todos los recursos disponibles por las potencias en todas sus colonias de ultramar, un abanico de posibilidades que contemplaba desde los recursos minerales hasta los recursos humanos, muchas veces incluyendo el aspecto cultural y etnológico de los territorios explorados. Estas empresas incluyeron artistas dibujantes, que se dedicaban a registrar todo lo catalogado durante las travesías; no sólo realizaban trabajo de campo (esto es, representar las especies, los tipos etnológicos y los paisajes) sino que también desarrollaban un trabajo de gabinete que consistía en “pasar en limpio” el material de campo con mayor detalle y representar académicamente las muestras recogidas. Esos artistas académicos poseían la sensibilidad para escoger, encuadrar y representar la naturaleza, pues cargaban con el bagaje de la tradición de sus respectivas escuelas europeas (Albarrabán 1992).

Los proyectos enciclopédicos que surgen de las expediciones ilustradas contenían ambas percepciones sobre la Naturaleza, a la vez que las difundían; personajes como Alexander Von Humboldt o Antonio Raimondi encarnaron dichas intersecciones y sus obras son producto de la convivencia y desarrollo de ambas percepciones de la Naturaleza de manera simultánea. Las exploraciones científicas conjugan el Romanticismo con la Ilustración porque incorporan una erudición ilustrada al proyecto romántico de revaloración de la armonía y la autonomía del mundo natural que profesaban muchos de sus gestores y promotores. Sin duda, el objetivo oficial de estos proyectos ilustrados siempre fue un reconocimiento detallado de lo disponible para ser explotado posteriormente en vías del “desarrollo” de los centros hegemónicos que operaban dentro del contexto de la primera globalización (1870-1913), pero esto no excluye que las ideas que modelaron estos complejos proyectos tuvieran motivaciones diferentes por sí mismas. Los objetivos políticos de esta revisión de lo natural se estructuraron bajo la mirada utilitarista de la Naturaleza, y ello constituye una realidad –la del “progreso” gracias a la Naturaleza disponible– que el hombre del siglo XIX irá construyendo, de manera sistemática, durante todo el siglo posterior (Crist 2008).

Una manera de intersectar la mirada contemplativa hacia el territorio, reconociendo en él aspectos estéticos, con la perspectiva utilitarista y funcional del espíritu de las expediciones, se da a través de los mapas (imagen 1). Estos siempre fueron elaborados y difundidos por y entre las élites, es decir, en tanto medios de conocimiento, se constituyen como instrumentos de poder. En ese sentido, fueron considerados desde siempre, objetos valiosos en sí mismos, tanto como bienes estéticos como también

documentos que reflejan el pensamiento y ordenamiento simbólico del mundo en su época determinada.

El mapa refleja la relevancia de la imagen, producto de un proceso artístico que combina procedimientos científicos en un solo objeto fundamental para el desarrollo del “progreso”, pues permitieron rutas comerciales globales por mar y por tierra, estrategias bélicas, localización de recursos, delimitación de fronteras o la gestión de territorios. Para finales de siglo XIX, los procesos representacionales de la geodesia adoptarán, gracias a la tecnología, un perfil eminentemente tecnológico/científico, gracias a la inclusión de la fotografía aérea. Desde los inicios del siglo XX, la interrelación entre arte y ciencia se irá diluyendo, inclinando su peso hacia la esfera científica.

Imagen 1. Mapa Mundi reconstruido a partir de la Geografía de Ptolomeo. Johannes de Armsrhein, 1482.



Fuente: Wikimedia.org.

Este siglo delimita las convenciones cartográficas y unifica la metodología en la producción de dichas representaciones, gracias a proyectos cartográficos mundiales promocionados desde Europa y Estados Unidos. Las convenciones en los proyectos cartográficos en ese momento ya no requirieron soluciones creativas ni subjetividades en los procesos de traducción de datos, sino que se desarrollaron bajo procedimientos estructurados basados en precisiones matemáticas, para una producción y una lectura global. En dicho contexto, se producía el proceso de transición que rota el conocimiento científico desde siempre, bajo un dominio racional, filosófico y/o religioso, hacia un dominio basado en intereses económicos, es decir, el conocimiento científico como

capital e instrumento de poder y control, abriendo paso a las discusiones contemporáneas de la biopolítica.⁴

Durante el siglo XIX muchas soberanías territoriales se definen alrededor del mundo, lo cual implica conflictos a gran escala y una consiguiente necesidad de estrategia. Las representaciones de la Naturaleza fueron fundamentales en ese contexto, pues crearon mapas que hicieron posible la logística para las campañas bélicas y la delimitación de las fronteras, pero, sobre todo, hicieron posible la catalogación de los recursos naturales de los países independizados o recién conformados, que vieron en su explotación el camino para salir de sus respectivas crisis y, así, acoger la idea de progreso (Raisz 1985).

El paisaje entrópico de Robert Smithson

Es interesante notar que la idea utilitarista de la Naturaleza que hemos desarrollado y que vemos latente hasta mediados del siglo XX, con los primeros estudios de los impactos del hombre en el medio ambiente, también se reflejan en el mundo del arte. Las vanguardias históricas fueron fuertemente influenciadas por el positivismo y el maquinismo de comienzos de siglo. El ejemplo que resalta es el Futurismo italiano, que planteó un culto al dinamismo a través de sus imágenes y que proclamó a la locomotora como paradigma de la nueva sociedad mecanizada. También podemos mencionar al Constructivismo ruso, que refleja el interés en las superestructuras y el poder de la monumentalidad; o al Dadaísmo, de Marcel Duchamp, que diluye la categoría de autor en la serialidad de los objetos industriales.

Según la perspectiva constructivista de la Naturaleza, su apropiación y su configuración es histórica, social y cultural. Si ella es imaginada y dimensionada a través de representaciones —pinturas de paisajes, mapas, descripciones botánicas, etc.— producto de la actividad cultural, nos queda claro que, desde la mirada del campo artístico, la Naturaleza es también una construcción sociocultural (Saborit y Albelda, 1997). En el siglo XX, con la división especializada de las ciencias y la aparición de la ecología, que cobraría potencia en las décadas posteriores, la discusión conceptual sobre lo natural se

⁴ Término que se utiliza para desarrollar la incidencia de la política en la vida de la población. Michel Foucault difundió el concepto, enfocándolo en la gestión, desde el poder, de los procesos biológicos para una regulación de la sociedad (Foucault 2007).

renueva y ello se refleja en el interés de algunos artistas por indagar el territorio y pensar lo natural.

Hacia los años 60 surge en Estados Unidos una corriente artística que después se conocerá como *Land Art*, y que consistió en la intervención activa sobre el territorio, modificándolo con fines estéticos y conceptuales, transformando sus formas y alterando el paisaje. Muchos de estos artistas planteaban un retorno al diálogo con lo natural, evocando lo premoderno y reeditando la mirada romántica y contemplativa hacia el territorio eminentemente periférico (Raquejo 1998). Pero paradójicamente, utilizaban muchas veces maquinaria pesada y logística de ingeniería en la ejecución de sus obras de arte.

La relación que plantea Robert Smithson, uno de los artistas de esta corriente, entre el paisajismo y los tiempos actuales –generadores de nuevos espacios y materia de desecho– es interesante para ilustrar la dialéctica permanente entre naturaleza y artificio. Smithson desarrolla una noción de Paisaje y, por extensión, de Naturaleza que, creemos, va encontrando mayor asidero en los tiempos actuales, en los que estas redefiniciones se dan permanentemente.

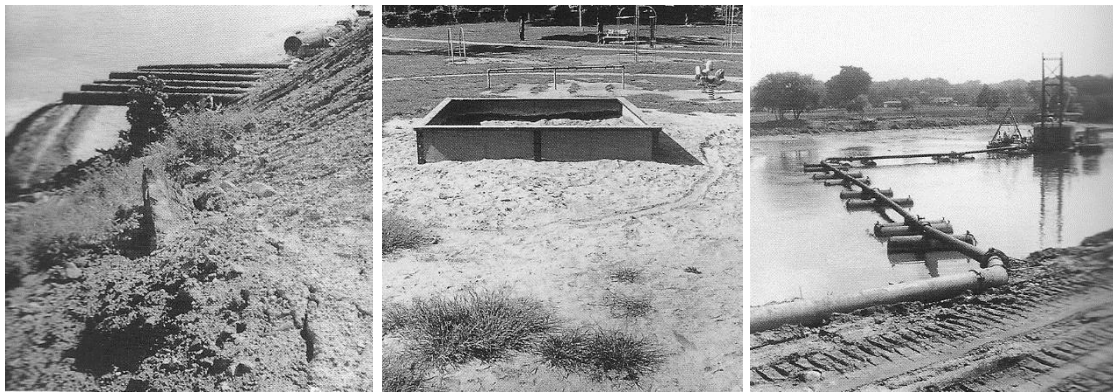
La entropía⁵ define un proceso de homogeneidad térmica, que se incrementa con el aumento de la energía; es un proceso de igualamiento de las temperaturas de forma natural, progresiva y gradual. Es una condición irreversible de la materia y la temperatura, que se dirige hacia un equilibrio gradual, compensando y equilibrando el calor de manera uniforme. Esta noción se proyecta a otros esquemas de pensamiento: la Tierra es, entonces, un sistema cerrado, que solo dispone de un número limitado de recursos que se irán desgastando a través de la explotación y el consumo; se generará una entropía global al final de su ciclo. Es así que pensar en esta entropía del territorio es pensar también en Paisaje (Smithson 1993).

Para Smithson, el paisaje pintoresco se sustituye por el paisaje industrial, que es el que constituye el paisaje actual y se encuentra en ese progresivo proceso entrópico. El artista observa valores estéticos en ese paisaje actual y modificado. Los desechos industriales son, según él, la oposición a los objetos lujosos, e inevitablemente los dos

⁵ La entropía es el segundo principio de la termodinámica. La palabra procede del griego (ἐντροπία) y significa evolución o transformación. La entropía describe lo irreversible de los sistemas termodinámicos: el universo tiende a distribuir la energía uniformemente; es decir, a maximizar la entropía. Supone un proceso de desarrollo sistémico hacia una situación de equilibrio u homogeneidad en la que, a pesar de ser diferente a la condición inicial, las partes se hallan igualadas o equilibradas al final de dicho proceso.

crecen en sentido inverso, generando entropía: a más lujo, más basura. Su idea de la disolución del paisaje natural encuentra corolario en el paisaje cultural que nos rodea. Smithson pretende reconciliar la mirada ecologista con la explotación industrial, a través del arte. Para él, esa es la tarea social del artista: la de comprometerse con la realidad de su tiempo, reciclando en sus obras materiales de desechos y espacios degradados por la acción humana. Esta acción de reúso para fines creativos resulta, para él, un atractivo estético y una instrumentalización de los signos de agresiones al medio ambiente (imagen 2, imagen 3 e imagen 4).

Imagen 2, Imagen 3, Imagen 4. Robert Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967. Obra de registro de áreas industriales en las afueras de Nueva Jersey.



Fuente: Robert Smithson (1996, 134-135).

Al reciclar los desechos, sean espacios o materiales, el artista no los convierte en un producto artístico nuevo, sino que concibe su proceso creativo como rescate de sus valores estéticos. Smithson mantiene una actitud crítica ante el sistema tradicional de recuperación de territorios degradados por la industria, que define como un intento vano, al pretender rescatar algo que ya no podrá existir más: una naturaleza salvaje. “La única solución es aceptar la situación entrópica y aprender a reincorporar esas cosas que parecen ser feas” (Smithson 1996, 7). Por ejemplo, puede declarar que percibe una carretera en la periferia urbana como un elemento inherente al paisaje, la línea negra de brea y piedra es para él, un componente del lugar, desechando la percepción de este sobre los datos puramente racionales. También antepone e investiga conceptos desde datos sensoriales, a través de percepciones directas con el medio (Smithson 1996).

Una marea negra o un incendio, un bosque calcinado o la emisión contaminante de columnas de humo pueden dar lugar a imágenes de radical belleza, concebidas tanto desde estereotipos románticos o desde perspectivas contemporáneas. Entonces, las vistas que contienen elementos urbanos o industriales se articulan con la idea de “paisaje natural” de manera espontánea, sin una base racional que nos detenga a discriminar elementos que situamos por convención (o construcción) de un lado o del otro; la percepción antes que el pensamiento (imagen 5, imagen 6, imagen 7).

Así, esta entropía también es cultural, es un desgaste de sistemas económicos y sociales que, cada vez más, se integran y se interrelacionan, generando al final una homogeneización de la cultura humana (Smithson 1993). Llegará un momento en que conoceremos tanto el futuro y tan poco el pasado, que se confundirán y se invertirán; Smithson sostuvo que “el futuro no es sino lo obsoleto, pero en sentido inverso” (Raquejo 1993, 18). En ese escenario, el individuo debe asimilar lo consumado sobre el territorio a su mundo simbólico, desplazando la razón para que esta asimilación resulte espontánea y, a través del arte, sea sublimada, es decir, el hombre debe mirarse a sí mismo a través del arte, observar el escenario que ha creado y asimilar las consecuencias visibles y físicas a su cultura.

Imagen 5. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Italia 1969. Acción /intervención en las afueras de Roma.



Fuente: Robert Smithson (1996, 183).

Robert Smithson propone un retorno a la estupidez de la visión, señalando que todos los conceptos abstractos son ciegos y que el pensamiento de lo visible y espontáneo debe cuestionar el espacio del lenguaje y su relación con la memoria, generando un paisaje entrópico y adhiriéndolo a una realidad cotidiana⁶. Con dichas prácticas artísticas pretende vaciar de significado a estos elementos para después resignificarlos estéticamente desde una mirada sin prejuicios. Así, relega el uso del pensamiento abstracto en la contemplación y encuentra en esos elementos características estéticas que se asimilen espontáneamente como paisaje.

Imagen 6. Robert Smithson, *Entropic landscape*, dibujo, 1970.



Fuente: Robert Smithson (1996, 179).

Smithson enuncia la necesidad de desechar la percepción del paisaje sobre datos puramente racionales y antepone e investiga conceptos relacionados con él desde datos sensoriales, a través de percepciones directas con el medio, una especie de fenomenología del desgaste. Define también una función social en el arte, un deber del artista hacia el otorgamiento de significado para este nuevo paisaje que heredamos día a día. Deja suelta una pregunta fundamental para los tiempos actuales: ¿cómo evolucionar sin caer en la entropía? La revisión del pensamiento que encarna este artista y que es compartido por muchos creadores en la actualidad es importante, pues refleja la idea de la Naturaleza como un constructo que se configura permanentemente a partir de nuestros anhelos y que nuestra cultura (en este caso, la del desecho) influye en nuestras ideas (Rifkin 2002).

⁶ Smithson se refiere a un regreso de la *estupidez de la visión* en términos de ingenuidad y de una observación desprovista de prejuicios históricos (Smithson 1996).

Imagen 7. Robert Smithson, *Island Project*, dibujo, 1970.

Fuente: Robert Smithson (1996, 179).

Stelarc: la naturaleza obsoleta

Así como las nociones sobre lo natural se renuevan y reimaginan, de acuerdo con las reconfiguraciones socioculturales y las estructuras emergentes del poder, el arte interpreta estas reconfiguraciones y pretende visibilizarlas desde perspectivas distintas y originales. El debate entre la legitimidad de entender una determinada forma de Naturaleza para que, con ella, se desarrolle una determinada forma de gestión conveniente al poder de turno, se desarrolla a la par de las formas artísticas que valoran una u otra noción de lo natural para representarlas, pues el arte o la estructuración permanente de universos simbólicos es una pulsión natural de la cultura humana.

Así como los mapas, hoy día los objetos de arte también son instrumentos de poder y estos, a su vez, herramientas que sirven para legitimar algunas ideas que convienen al poder y son promovidas por él (hoy día el cine cumple ese rol de manera más evidente, así como el diseño, visto como arte, además de los grandes eventos feriales de artes visuales alrededor del mundo, como las bienales y las ferias). En este sentido, el resurgimiento de un positivismo tecnológico y digital, a fines del siglo XX, abre las puertas a nuevas interpretaciones de la Naturaleza.

Paola Sibilia, en la introducción a su libro *El hombre Pos orgánico*, cita a un artista que trabaja con tecnología de avanzada para realizar sus propuestas:

Llegó el momento de preguntarnos si un cuerpo bípedo, que respira con visión binocular y un cerebro de 1400 cm³ es una forma biológica adecuada. No puede con la cantidad, complejidad y calidad de las informaciones que acumuló; lo intimidan la precisión y la velocidad (...) El cuerpo no es una estructura ni muy eficiente, ni muy durable; con frecuencia funciona mal (...) Haya que re proyectar a los seres humanos, tornarlos más compatibles con sus máquinas Stelarc (Sibilia 2009, 9).

Stelarc es un artista que ha explorado durante 30 años los límites del cuerpo y sus posibilidades de mejoramiento, gracias a la biónica. Para él, el cuerpo está obsoleto y, para localizarlo en la complejidad del mundo actual, es necesario mejorarlo a través de la tecnología. Esto convierte al individuo contemporáneo en el gestor de su propio cuerpo. Desde sus obras tempranas, Stelarc desarrolló proyectos que integraban el cuerpo humano con máquinas, a través de acciones performáticas. Para estos proyectos, colaboró con varias instituciones desarrolladoras de tecnología, incluso con la NASA.

Un ejemplo claro de su pensamiento es la performance titulada *Evolution*, donde utiliza una tercera mano robótica, construida a la misma escala que su mano derecha y acoplada al brazo del artista como un añadido al cuerpo. Los movimientos de esta tercera mano son controlados por el artista a través de impulsos eléctricos de los músculos abdominales y de la pierna izquierda, consiguiendo así un movimiento independiente de las tres manos (imagen 8, imagen 9). Con la disponibilidad de tres miembros independientes (una obvia ventaja al cuerpo orgánico) Stelarc escribe de manera simultánea la palabra *Evolution*, es decir, cada mano escribe las tres letras respectivas, para componer la palabra al mismo tiempo. Es una acción simple, pero potente, que nos invita a reflexionar sobre los alcances de una nueva naturaleza del cuerpo y las posibilidades que se abren al asimilar la idea.

Imagen 8, Imagen 9. Stelarc en Lima. Afiche de su presentación en la Municipalidad de Miraflores en 2001.



Fuente: Archivo personal.

La noción de Naturaleza proyectada en el cuerpo humano, que desarrolla Stelarc, es producto del influjo del Transhumanismo, corriente de pensamiento que se desarrolla a mitad del siglo XX y que reflexiona sobre la aspiración del ser humano por librarse del cuerpo físico y trascender a un estado de conciencia pura. Gracias a los avances de la tecnología informática, el Transhumanismo cree en la posibilidad de transferir la conciencia humana a una plataforma digital computarizada; así, el individuo puede ser capaz de vivir y proyectarse en un entorno digital sin los condicionamientos del cuerpo orgánico (Ballesteros y Fernández 2007). En este sentido, la tecnología retoma, como hace un siglo, muchos aspectos del papel divino en las sociedades contemporáneas seculares, con todas sus implicancias políticas. Pese a todo, Stelarc (2012) no aspira a librarse completamente del cuerpo, ni tampoco considera que la conciencia sea un elemento que se pueda independizar de este: “Nuestras ideas y acciones están esencialmente determinadas por nuestra fisiología (...) la filosofía está enraizada en nuestra fisiología”.

El artista distingue entre tener un cuerpo y ser un cuerpo, es decir, que pensamos con el cuerpo y, por lo tanto, sin cuerpo no hay conciencia. La obsolescencia del cuerpo es, para Stelarc, un problema de adaptación (Stelarc 1984). El cuerpo humano fue modificándose (en un sentido darwinista) para adaptarse a una serie de circunstancias ambientales que ya hemos superado. Hemos modificado nuestro entorno de manera tan drástica y acelerada que el proceso de evolución biológica no es capaz de seguir el ritmo de estos cambios. A través de su obra, Stelarc plantea rediseñar nuestra propia fisiología, mejorar el cuerpo a través de prótesis u órganos artificiales, para constituir un ser optimizado a las necesidades de la cultura creada por el hombre, y ya no a las necesidades del entorno natural (imagen 10, imagen 11).

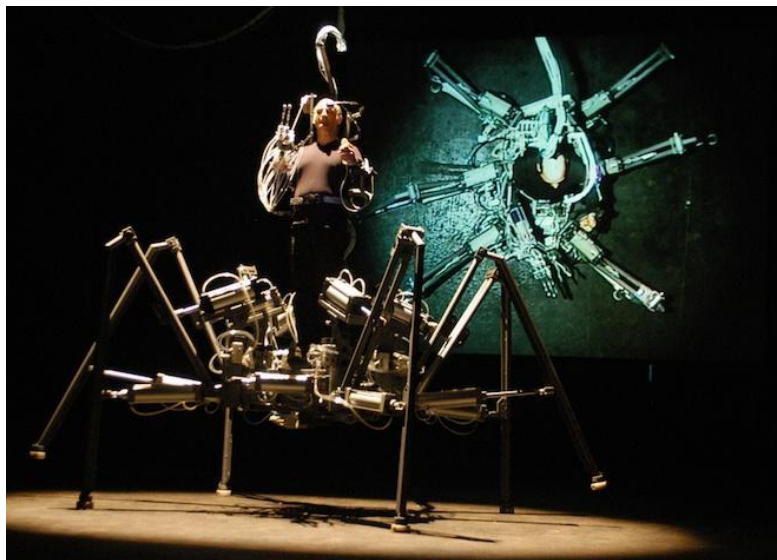
Esta obra nos permite reflexionar sobre el hecho de que ahora la tecnología nos ofrece ampliar significativamente nuestras capacidades biológicas, incluso modificar nuestro genoma, ofreciéndonos la posibilidad de crear una nueva especie de homínido, hacia el futuro. Asimismo, nos permite visualizar lo que señala Paola Sibilia, en el sentido de que las transformaciones en los campos del saber y del poder ocurridas en las últimas décadas nos muestran la transformación en la construcción biopolítica de cuerpos y subjetividades. En ambas configuraciones actuales, los genes alterables reemplazan a los músculos cansados de la antigua sociedad industrial; ahora, el cuerpo mecanizado ya comenzó a digitalizarse, en un espacio dinámico y etéreo, en contraste con los lugares fabriles de producción industrial (Sibilia 2009, 261).

Imagen 10. Stelarc. *Third hand*, 1980.



Fuente: Sterlac (2017).

Imagen 11. Stelarc. *Exoskeleton*, 1990.



Fuente: Nettingart (2011).

Entonces, ¿cuáles son las formas humanas que se estimulan actualmente? Las que mejor se adaptan a los circuitos integrados del capitalismo global. Así, es propicio digitalizarlas, tornándolas más compatibles con el escenario teleinformático que dirige el mundo. Estas formas humanas postindustriales se subyugan por la retórica y las novedosas prótesis

teleinformáticas y biotecnológicas que se encuentran al alcance de la mano. De esa manera, los individuos contemporáneos se transforman en cuerpos conectados y ansiosos, cuerpos sintonizados que apuntan siempre a la eficiencia para la producción y el consumo (Sibilia 2009, 262).

Conclusiones

¿De qué naturaleza hablaremos en los tiempos que vienen, si hoy día el pensamiento que hemos revisado y que se constituye en imágenes, objetos y hechos que se consumen día a día (Stelarc se presentó en Lima hace 16 años, y ofreció dos conversatorios sobre estos temas; la asistencia de público fue masiva) diluye cada vez más la tradición binaria Naturaleza/Humano, descomponiéndola y generando un tránsito desde dichos dualismos analógicos hacia una perspectiva digital, que es fragmentada y permite combinaciones y variaciones infinitas sobre lo que percibimos por Naturaleza y Cultura? Nos queda claro que, desde cualquier perspectiva, si se defiende un árbol o las vías de un tren que pasa por encima, se defiende, ante todo, una determinada idea de la Naturaleza. De ahí se desprende la urgencia por pensar cuáles son las formas de Naturaleza que están promovidas por el poder.

El objetivo de estas reflexiones es *desnaturalizar* esas cuestiones, desnudando su raíz política e histórica; inventada y, por lo tanto, mutante, dentro de un contexto de crisis global que compromete seriamente la sostenibilidad de la especie humana sobre el planeta. Los procesos socioculturales de construcción y significación de las cosas son consecuencia de elecciones históricas concretas, que involucran decisiones políticas. Ellas obedecen a un determinado proyecto de sociedad, que se encarga de generar cierto tipo de saberes y poderes, y que tiene como uno de sus canales de difusión la producción artística, es decir, las representaciones de ese mundo que se ha elegido configurar.

Pero el arte tiene también otras funciones, como la de cuestionar los órdenes y modelar otras formas de lectura de la realidad. El campo creativo es fundamental para, como incita Sibilia (2009), cuestionar la autoridad moral que suele infiltrar todo lo que se percibe como “lo natural”. Como hemos visto, la supuesta neutralidad política de los conocimientos y del instrumental de la tecnociencia no existe.

Es interesante que, a pesar de entender este contexto en donde las ideas sobre Naturaleza y Cultura modelan la realidad, dicha realidad se enmarca en una crisis global innegable, palpable y visible, en relación con el medioambiente. Vivimos una crisis en la cual se enuncia que el ser humano está desconectado de su entorno. Pese a ello, si

tomamos en cuenta lo revisado anteriormente, el hombre posorgánico ya ha trascendido a su entorno y no participa como antes en los procesos evolutivos de la especie. El problema es que el hombre, al abstraerse del mundo objeto y dimensionarlo solo en términos del sujeto y sus interpretaciones, desde su propio lenguaje, corre el riesgo de suprimirse a sí mismo (Berque 2009).

El contexto de crisis en el escenario actual develaría que la humanidad aún no ha podido adaptarse a las nuevas condiciones de vida que engendra la técnica ni a los modos de pensamiento que tienen como consecuencia su propia mecanización y digitalización. Sin embargo, parece imposible detener la inercia del andamiaje de este tipo de civilización (Hadot 2004). En ese sentido, la relatividad posmoderna se vuelve inmóvil e inactiva, ensimismada en sus retóricas. El arte funciona, entonces, como un instrumento visibilizador, un comentario político puesto en debate desde sus plataformas de exhibición, que puede hacer explícitas las diferencias y problematizarlas.

Como hemos visto, el ser no es un objeto, sino un sujeto que interpreta activamente el entorno para elaborar su propio medio, y este medio se configura a través de sus representaciones. Ese proceso puede definirse también como su “Naturaleza”. La crisis ambiental reclama una nueva mirada al entorno y nuevas resignificaciones que ensayen visiones alternativas a la ideología del progreso para construir nuevos modelos de desarrollo. Presenciamos el surgimiento de una nueva conciencia ecológica⁷, que en muchos casos parece basarse en principios fenomenológicos de la tradición romántica en su relación con lo natural, a la vez que se desarrollan nuevas formas y medios para representar la realidad física y sus fenómenos, que complementan nuevas posibilidades discursivas sobre desarrollo en la actualidad.

El campo contemporáneo de acción creativa en las artes permite un rango casi infinito de posibilidades, conexiones y relaciones rizomáticas, para ensayar nuevas configuraciones de Naturaleza y pensar alteridades que contribuyan a visibilizar y redefinir sus modelos en crisis. La contemporaneidad está ávida por consumir nuevas formas y nuevas poetizaciones de un mundo presente, que ha comenzado a añorar. Para ello, es necesario el espacio político, pues la vida es en sí misma un objeto político (Sibilia 2009) y resulta necesario imaginar alternativas capaces de expandirse, diversificarse y no limitarse por los dispositivos normalizadores del poder. El Arte, en ese sentido, puede

⁷ Que se encarna en una imagen icónica, la primera *representación* total del planeta Tierra desde el espacio, capturada desde el Apolo VIII.

plantear formas y posibilidades de reconfigurar la idea de Naturaleza, sin perder la memoria que nos constituye. ¿Qué modelos de Naturaleza elegimos problematizar, difundir, resistir o delirar?

Bibliografía

- Albarrabán, Américo. 1992. *Importancia de los mapas en los trabajos de gabinete y de campo*. Lima: UNIFÉ.
- Albelda, José, y José Saborit. 1997. *La Construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ballesteros Jesús, y María Encarnación Fernández. 2007. *Biotecnología y poshumanismo*. Madrid: Aranzadi.
- Berque, Agustín. 2009. *Pensamiento Paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Biersack, Aletta. 2006. *Reimaginar la ecología política: Cultura/Poder/Historia/Naturaleza*. Durham: Duke University Press.
- Botting, Douglas. 1982. *Humboldt y el cosmos*. Barcelona: Imprenta juvenil.
- Braudillard, Jean. 2000. *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa 2000.
- Brunhes, Jean. (1910) 1948. *Geografía Humana*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Burke, Edmund. 2005. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Crist, Eileen. 2008. *Against the Social construction of Nature and Wilderness*. Georgia: The University of Georgia Press.
- Casas, Miquel. 2017. *El fin del Homo sapiens: La naturaleza y el Transhumanismo*. Madrid: Ápeiron.
- Dorfles, Gillo. 1972. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel 2007. *El Nacimiento de la Biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Molina. 1999. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Gudynas, Eduardo. 2011. "Imágenes, ideas y conceptos sobre Naturaleza en América Latina". En *Cultura y Naturaleza*, editado por Leonardo Montenegro, 267-292. Bogotá: Jardín Botánico J.C. Mutis.
- Hadot, Pierre. 2004. *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay.
- Humboldt, Alexander. 1875. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Bélgica: Eduardo Perié.

- Maderuelo, Javier. 2005. *El Paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- _____. 2007. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- Nettingart. 2011. "Sterlac", <https://nettingart.wordpress.com/2011/11/29/stelarc/>.
- Raquejo, Tonia. 1998. *Land Art*. Madrid: Nerea.
- Raisz, Erwin. 1985. *Cartografía General*. Barcelona: Omega.
- Rifkin, Jeremy. 2002. *La economía del hidrogeno. La creación de la red energética mundial y la redistribución del poder*. Madrid: Paidós.
- Smithson, Robert. 1996. *The Writings*. Berkeley: Jack Flam.
- Sibilia, Paola. 2009. *El hombre Pos orgánico*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Stelarc. 1984. *Obsolete body: Suspensions* Stelarc. California: Jp Dixon.
- _____. 2012. "Earlier Statements", <http://www.stelarc.org/>.
- _____. 2017. "Third Hand", <http://stelarc.org/?catID=20265>.
- Tsai, Eugenie, y Cornelia Butler. 2005. *Robert Smithson*. Los Angeles: Moca.